

Le service public *underground*

Maria Koleva et Jean-Max Méjean

L'acte de filmer a commencé à se démocratiser, les techniques actuelles permettent à chacun d'accomplir cet acte en toute liberté, construisant ainsi une sorte de culture médiatique nouvelle. Pour le constater, il suffit d'aller faire un tour sur Internet.

« **L**e cinéma [...] on passe tout notre temps à regarder. Alors, il vaut mieux dire : "J'ai cru voir ça et peut-être que je me suis trompé", parce que si quelqu'un te répond : "Tu t'es trompé et je te le prouve", c'est génial ! Mais si je dis : "Moi j'ai vu ça" et qu'on te répond : "Tas vu ça, bien, mais moi j'ai vu autre chose, on reste amis on n'en parle pas", il n'y a pas de fiction, pas de critique, pas de télévision et plus de cinéma. La comparaison des points de vue, c'est l'idée qui nous rend intelligents comme êtres humains et même si on s'engueule, c'est très marrant. Aujourd'hui, c'est vraiment très mal vu de comparer deux choses¹. »

« À la fin ça m'a plu »

Le 9 septembre 1986, Maria Koleva se réveille angoissée. On la comprend, elle a rendez-vous avec Serge Daney qui doit visionner *L'état de bonheur permanent*, un film de quatre heures qui tient tant au cœur de cette réalisatrice indépendante d'origine bulgare installée en France depuis le 15 septembre 1972. Aujourd'hui, Maria Koleva, avec sa société Cinoche vidéo, est une figure du Quartier Latin, et de nombreux films la montrent dans la rue, caméra au poing, ou dans la salle de projection publique qu'elle a installée depuis 1992 dans son appartement pour montrer sa production. Mais c'est à la Bastille, dans son studio de montage, qu'elle montre alors pour la première fois à Serge Daney un film et c'est le début d'une grande complicité entre eux, dira-t-elle. Ce jour-là, pourtant, il semble préoccupé et absent dans cette salle de montage

mal éclairée. Il arrive directement du journal et n'a pas mangé. Aussi pour éviter qu'il ne s'échappe, c'est la cinéaste elle-même qui descend lui acheter un sandwich et remonte aussitôt avec un couscous froid dans lequel le critique trempera négligemment une fourchette timide, avant de plonger de nouveau dans sa réflexion. Tout cela, on peut le voir dans un petit film de 30 minutes, sobrement intitulé *Lettre de Paris à l'ami suisse n° 7. Quand un critique cinématographique et une réalisatrice indépendante se rencontrent à Paris*, qu'on peut visionner à la BiFi si l'on veut se faire une idée du *must* du cinéma indépendant.

Dans la veine de ce que réalisera plus tard Sophie Calle, ou ce que nous avait déjà proposé Frédéric Mitterrand dans un style beaucoup plus esthétisant avec *Lettres d'amour en Somalie* (1981), Maria Koleva joue avec la narration et le cadre. À travers une caméra très suggestive, presque satirique, c'est à un regard de l'un sur l'autre, et vice-versa, que s'essaie la réalisatrice. Et pourtant, il ressort de ce portrait presque en creux de celui qui, depuis, est devenu le critique le plus connu et le plus prisé de France, une émotion et une sensibilité quasiment indescriptibles. S'adressant à un spectateur imaginaire, Maria Koleva parle d'un père lointain, puis de la montagne suisse, « d'un père aimé mais abstrait » : il s'agit de Guillaume Chenévière², son soutien fidèle à la Télévision Suisse Romande. Et puis, elle feuillette *Libération*, le vieux *Libé* d'alors qui n'était pas encore vendu aux actionnaires privés, et elle dit que les critiques de Serge Daney sont pour elle chaque

Le service public *underground*

Maria Koleva et Jean-Max Méjean

matin comme des lettres d'amour. « *Ça me donne envie de faire du cinéma* », confie-t-elle.

On les devine côte à côte dans une sorte de brouillard, Serge Daney fume cigarette sur cigarette et Maria Koleva dit, en voix-off, qu'elle n'ose pas l'en empêcher. Elle a bien résisté à six cents fumeurs réunis dans les Assemblées générales des étudiants à la fac de Vincennes ! Et puis Serge Daney parle, sa voix s'élève comme celle de l'oracle. Et même s'il est volontairement très mal cadré – on ne voit pas sa bouche –, il parle de « *chromocroutes* », ces mauvais films qu'il vient de voir au festival de Berlin dont il revient, et c'est *Caravaggio*³ qui, pour lui, en est l'exemple le plus frappant. La voix-off de Maria Koleva commente son commentaire : « *Il tisse des phrases longues qui sortent de lui et s'enroulent autour de moi et me transforment en cocon.* » Et Daney continue : « *Les films importants sont ceux qui parlent à une personne. C'est parce que l'auteur a aimé l'autre qu'on peut avoir accès à ses pensées.* » Ces propos rapportés pourraient paraître cuistres, il n'en est rien. Serge Daney ne s'écoute pas parler, il parle sans s'arrêter mais sans emphase, presque nonchalamment. « *J'aime quand on réfute mes théories.* » On le voit alors qui tourne comme un ours en cage. Image presque invisible, crachotement et sautaillement, brouillard. « *Il gesticule, je suppose* », commente-t-elle. « *Quand on est d'accord, continue-t-il, cela ne m'apporte rien.* » Maria Koleva tente de lui expliquer sa théorie du film-livre pour lui parler enfin de son travail, mais comment l'interrompre ? « *On est trop semblables vous et moi* », dit-il enfin non sans un certain goût du mystère.

« *J'ai besoin de rêver avec quelqu'un. Je veux rêver avec toi* », dit Maria Koleva. Et puis il se met à citer des titres, des noms de réalisateurs comme Renoir, Visconti, Ozu, etc. « *Et c'est comme la pluie dehors, qui me noie* », dit Maria Koleva. « *Peut-être que je ne suis qu'un homme timide* », ajoute Serge Daney. Passe alors Maria Koleva entortillée d'une corde, faisant le vœu que la Nouvelle Vague de cette année 1986 réussisse. « *Je te permets de regarder de temps en temps la caméra* », ajoute-t-elle presque *in petto*. Puis, au moment où il a l'air de vouloir lui parler enfin de son film, elle dit dans un souffle : « *Je ne suis pas morte [de peur], je ne suis même pas malade.* » Daney a alors l'air étonné,

comme s'il n'avait pas aimé *L'état de bonheur permanent*. En jetant les mégots et les restes du couscous dans un grand sac poubelle, Maria Koleva déclare : « *Tous les critiques, comme tous les hommes, mangent.* » « *À la fin, ça m'a plu* », dit tout à coup Serge Daney. « *Au début, il m'a beaucoup énervé, mais à la fin je l'aime. Il est difficile pour tant de rentrer dans le film.* » Et il repart dans ses réflexions, inaudibles pour nous, puisqu'il se mime en train de parler dans la satire de lui-même. « *Regarde-moi, je suis là* », dit-elle. Daney est en train de piétiner des bobines de film et puis il lui parle de Berlin au lieu de lui parler de son film. Maria Koleva place alors un insert manuellement sur lequel on peut lire comme dans un film muet : « *Danger immédiat : votre regard se brouille.* » « *C'est bien pour un critique d'avoir raison parfois* », dit Serge Daney. Maria Koleva coupe alors le disjoncteur, arrête la table de montage. Et alors, tout à coup presque tendre, Serge Daney se met à parler du quartier de la Bastille où ils se trouvent embastillés par le cinéma tous les deux, dans ce quartier de Paris où, parce que les pierres de la prison ont servi à les construire, les maisons portent malheur, selon Koleva. Il dit : « *Tiens, il y a les mêmes carreaux chez ma mère. Ma mère habite le quartier. Je suis né à l'hôpital Saint-Antoine.* » « *Le voir [le journaliste], en entier, [lui qu'elle a charcuté tout au long du film avec ses cadrages décalés], c'est un cadeau pour les spectateurs* », dit, sereine, la réalisatrice, puisqu'en plus, elle est rassurée : « *Hourra, il a une mère !* » « *Allez, au revoir* », dit tout à coup le critique. Elle le filme de dos dans le couloir, comme s'il fuyait. Alors, elle pense : « *Les épaves de la gloire sont des narcisses modernes qui poussent dans le beau cimetière de l'audio-visuel* ». Mais Daney ne l'est pas, elle ne le sera pas non plus et cela la réconcilie avec le critique de cinéma. Alors, elle aimerait qu'il dise : « *Je ferai des films-livres, je ne gagnerai pas un sou.* » Elle voudrait en fait qu'il fasse comme elle, des films. « *Mais il est parti couvrir un festival.* », sous-entendu il veut rester ce qu'il est, un critique et rien d'autre. Puis, elle installe les inserts du générique, et à la fin on peut lire : « *Le reste fait pour l'ami par Maria.* »

Écrire ces quelques notes impressionnistes sur ce petit film était nécessaire parce qu'il est important de montrer le

travail d'analyse du média cinéma que propose Maria Koleva, sans cesse en équilibre entre l'expérimental et le tangible, l'éphémère et le double, le tout dans une sorte de poésie, servie par sa voix et son accent inimitables qui confèrent à cette rencontre un je ne sais quoi d'inhabituel et d'inoubliable. C'est ainsi que travaille Maria Koleva. Les milliers d'heures de films qu'elle a tournées maintenant vont dans ce sens : donner une image en continu de la France et des gens, du cinéma et de l'audiovisuel, construisant du même coup un regard extraordinairement décalé sur la manière dont les médias nous illusionnent sur ce que nous sommes. C'est pourquoi elle se considère comme un service public *underground*. D'ailleurs, le 5 octobre 1989, dans *Libération*, Serge Daney écrivait dans un petit article qui défendait la grève de la faim menée par Maria Koleva : « *Maria Koleva fait partie de ces gens qui ont eu le tort de faire – trop seul, sans moyens – le travail que ne faisait pas la télévision.* »

Voir ce que la télévision ne voit pas ?

« Avec la très rapide évolution économique de la France vers le "tout privé" et la concentration des capitaux, les médias évoluent évidemment au même rythme et dans la même direction, et j'aimerais que cet article regarde vers l'avenir. Je voudrais aussi témoigner sur ce que je fais depuis 34 ans à Paris. En débarquant directement de Sofia, j'ai tourné mon premier film à la Fête du journal L'Humanité en 1972, au moment de la signature du Programme commun entre les partis de gauche, devenu le long métrage La fête aujourd'hui, la fête demain. Je venais de Bulgarie, j'avais déjà réalisé trois films documentaires pour la télévision bulgare et je suis arrivée en France pour faire des films sans aucune contrainte. »

En 1989 et 1999, elle fait deux grèves de la faim pour que, justement, les grilles des chaînes s'ouvrent aux films faits en dehors de tout financement venu de la télévision et de l'État, grèves sans aucun résultat sur la diffusion télévisuelle. Elle s'insurge contre ces médias qui se ferment à la vie sociale et politique des citoyens, pour proposer de plus en plus « *du cul, du cul, du cul* », au détriment de ceux qui, travaillant à la télé, se sentent impuissants devant ce

malheur qui s'abat sur eux ! Aujourd'hui, en octobre 2006, elle en conclut que la société française démocratique, nous tous, allons être mangés comme des crevettes par les médias. En nous imposant leurs lois, comme les dieux grecs le destin tout puissant, dit Maria Koleva, les médias nous dépouillent de notre parole, de notre avenir et de nous-mêmes. Dans son film de science-fiction de cinq heures, terminé en 2002, *L'internationale des fonctionnaires, Avignon 2004*, ce sont les médias qui figent le monde et ce sont les « petits » qui résistent, une fiction devenue la métaphore très réaliste de notre temps.

En août 2000, le directeur des éditions L'Harmattan lui propose d'acheter une petite caméra numérique pour qu'elle tourne des films sur les auteurs de la maison. Il avait édité *Enfin rompue la chaîne de la mort...*, journal de bord sur sa grève de la faim de 1989. Formidable opportunité d'aller voir de près ce que la télévision et les médias ne voient pas ou s'efforcent d'occulter. « *On te donne une caméra, prends-la* », lui conseillent ses amis. Ensuite, avec cette même volonté de montrer les Français les uns aux autres, pour les enrichir mutuellement et les unir, elle retourne, en septembre 2000, à la Fête de L'Huma. Elle filme des Français qui mangent, qui chantent, qui discutent, qui vivent. Et le concert des chants révolutionnaires à travers les siècles devient le film, *Les gens chantent...*, tourné en trois plans séquences. Une heure trente-cinq minutes de vie réelle des hommes du début du troisième millénaire. À cette occasion, elle se découvre un certain talent de dramaturge en action, puisque le film est tourné-monté, alors que ses *12 Leçons de théâtre d'Antoine Vitez* ont demandé des années de montage patient. « *C'est le contenu qui décide du temps de montage et de sa forme* », explique-t-elle.

« Six ans plus tard et après cinq cents films⁴ réalisés sans aucun montage, je peux dire que j'ai suivi comme un toutou les professeurs d'université en littérature, en théâtre, en mathématiques, les marchands des quatre saisons et les poissonniers du marché de la Bastille, les philosophes, "grands" et "petits", les manifs et les débats. Peu à peu, mon projet poétique du début s'est révélé être une véritable obligation citoyenne. Dans un pays où tout le monde parle, discute, vit dans la parole, dans le livre

Le service public *underground*

Maria Koleva et Jean-Max Méjean

mais se voit enfermé dans le divertissement et l'agression permanente des médias, la révolte silencieuse de tous était telle que, conjuguée à la mienne, elle m'a donné une force, un désir tels que je réalise les films qu'on me demande, en silence. » Filmer les gens comme elle les sent. Montrer en quoi ils ne ressemblent en rien aux standards américains. Ni dans le visage, ni dans la parole, ni dans les comportements. Elle fait ainsi doucement souffler un vent léger de décolonisation sur les médias français puisqu'elle veut que ces films documentaires représentent le pays même. « *Je suis devenue tout simplement un média à moi toute seule, un scribe de la vie en France, puisque les moments passés ne se répètent jamais.* » Ses films sont déjà une mémoire vive et active. Dans leur forme domine une parole poétique profonde, ce qui les empêchera de devenir pour les générations futures du « pur art », donc des films sans contenu. « *Avec le temps, ils seront de plus en plus compris et recherchés, je peux dire "vus" comme on dit pour un bon livre "lus".* »

« Que chacun s'occupe de lui-même, donc des médias »

Toute une vie, parallèle aux médias officiels, s'est mise en marche lorsque d'autres ont commencé à filmer. L'acte de filmer a commencé à se démocratiser, les techniques actuelles permettent à chacun d'accomplir cet acte en toute liberté, construisant ainsi une sorte de culture médiatique nouvelle. Pour le constater, il suffit d'aller faire un tour sur Internet. Empêcher les médias de dresser les différents courants politiques de gauche, les uns contre les autres, voilà d'après elle une tâche noble. Alors, elle les a filmés dans toute une série de films sociologiques et politiques, qui leur ont permis de se voir les uns les autres et de comprendre qu'ils disent la même chose.

« *Je fais des films comme des romans, des essais, des documents, des nouvelles, des pièces de théâtre. Ces films sont sur support audiovisuel, mais ils correspondent à des livres. La différence, c'est qu'il y a de l'image et du son. Le contenu est celui d'un livre à contenu. Ainsi, en 2001, j'ai diffusé en salle, aux Cinoches de Saint-Germain, dix-sept films tournés en vidéo, sans montage. Pour expliquer aux futurs réalisateurs comment j'avais réalisé ces films, j'ai*

défini ma méthode dans un article intitulé Comment faire un film tourné/monté avec une caméra vidéo numérique. Un film tourné/monté, cela signifie qu'après le tournage, il n'y a aucun montage à l'intérieur du film, juste un collage du titre au début, ce qui implique cinq conditions :

- 1 – Être soi-même en pleine forme physique et poétique.*
 - 2 – En face, les gens doivent être ouverts, désireux d'être filmés et de jouer.*
 - 3 – Ces films n'ont rien à voir avec le cinéma-vérité. Ni avec les films où le réalisateur observe les gens comme des insectes. J'interviens aussi bien si je ne comprends pas que pour donner mon opinion, mais pas mon sentiment.*
 - 4 – Il faut qu'une osmose se produise entre, d'une part, le désir de chacun d'être filmé, de dire ce qu'il fait et ce qu'il vit et, d'autre part, mon désir de lui répondre par l'image et le son. À condition d'être à la hauteur de l'exigence de chacun pour capter le contenu social, politique et amoureux qu'il m'offre, l'osmose est réussie. Depuis vingt-cinq ans, je suis incapable de filmer des gens qui sont vides. Cette osmose donne la force à la méthode tourné/monté. Sociologie, ethnologie, art, écriture orale, la pluridisciplinarité est triomphante. J'aime ceux que je filme pour la richesse insondable qu'ils proposent chacun dans leur domaine. Qu'ils parlent ou qu'ils se taisent, on découvre ainsi des mondes entiers.*
 - 5 – Les films tournés/montés ne peuvent être faits que par des gens qui ont l'habitude de prendre des décisions à tout instant. On n'a pas le temps de réfléchir, de se demander ce qu'on filme (on fait l'analyse après tournage). Dans l'état poétique et philosophique dans lequel on est, on écrit un film-livre, en n'oubliant à aucun moment la technique, les deux pieds posés sur la confiance de celui qui est face à la caméra, ou qui va apparaître devant. La dramaturgie, c'est l'affrontement des personnages aussi bien au théâtre, en politique qu'au cinéma. Ces films sont basés sur des rencontres. Chacune se noue, atteint une apogée et trouve un dénouement, exactement comme dans les pièces du théâtre antique. La dramaturgie est la même. La durée des films dépend de leurs sujets. Il y en a de toutes sortes : courts, moyens et longs métrages.*
- Il y a 30 ans, en arrivant en France, j'ai beaucoup regardé la télévision. Maintenant, je ne la regarde plus, mais ceux*

que j'y vois par hasard sont toujours les mêmes, un peu abîmés, mais "reliptés". Même morts, ils seront dans les médias, dans les journaux et à la télé. Alors, je me suis dit que, puisque nous sommes tous d'accord sur l'état des médias, je donnerai à ceux que je filme le droit à l'image et à l'intelligence. Dans notre monde de "divertissement partout, culture nulle part", je pense que les archives, pour certains jeunes en rupture culturelle, ne seront jamais utiles si on ne leur propose pas des films qui sont, en fait, eux-mêmes, de notre temps. Ces films peuvent faire le pont vers les archives. Je n'ose pas dire en général des cinq cents derniers films, mes films, puisque ce sont les films de ceux qui sont dedans. Je termine d'ailleurs le générique de chaque film avec cette proposition : "Chacun des participants est prié de faire ce que bon lui semble avec le film". Que chacun s'occupe de lui-même, donc des médias. »

Un site pour voir Maria Koleva dans une émission de Zaléa TV : <http://www.zalea.org/spip.php?article890>
Un site pour en connaître un peu plus sur l'art cinématographique de Maria Koleva : <http://emedia.free.fr/mk.html>
Et pour trouver les films et les livres de Maria Koleva : <http://www.harmattan.fr>

Notes

1. « Trafic au Jeu de Paume, propos de Serge Daney ». Texte publié avec l'autorisation de la Galerie nationale du Jeu de Paume et la revue *Trafic*, in *Serge Daney*, Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Paris, 2005, p. 168.
2. Guillaume Chenévière, PD-G de TSR, programmait déjà les films de Maria Koleva et lui assurait le jugement de nombreux téléspectateurs sans lesquels la création ne peut pas subsister longtemps. Les petites salles du Quartier Latin avec leurs projections à midi ne lui suffisaient pas pour continuer à produire ses films, dit-elle.
3. *Caravaggio* (1983), film de Derek Jarman.
4. Collection « Vivre aujourd'hui » aux éditions de L'Harmattan et Cinoche-Vidéo-Maria-Koleva-Films.